# 史学视角——胡舞影响下唐代舞蹈的发展及特点

彭瑞琪

（河南大学艺术学院，河南 开封 457001）

**摘 要**：胡舞是西域游牧民族的舞蹈样式，其表现形式有着独特的地域与民族特色，“丝绸之路”开通后，胡舞胡乐传入内地并对原有的汉民族乐舞产生了深远影响。这一影响在唐代达到了极致，唐代舞蹈表现出一种盛世气象，表演技巧新颖，表现形式丰富多彩。唐舞的这一历史高度正是大量吸纳了胡舞的各种元素乃至动作技巧、服饰特征、结构形式才最终完成的，这同时也显示了唐代在文化气度上的包容与自信。

**关键词**：唐代舞蹈；胡舞；乐舞艺术；文化交流

不同民族、不同地域的文化艺术样式曾对中国艺术发展史产生了深远的影响。作为我国民间民族舞蹈中的极具特色的舞蹈——胡舞，便开启了唐代舞蹈发展的一个新纪元。丝绸之路打开了汉唐以降中原和西域各国的文化交流之途，而西域的胡舞便是其中独具风采的一枝奇葩，在唐代各民族文化艺术交流中引人瞩目。唐三大西域乐舞《胡旋》《胡腾》《柘枝》，将胡舞的独特新颖展现无遗，以这些舞蹈为代表的胡舞使唐代舞蹈的发展呈现出一些鲜明的特点，兹分阶段分层次论述之。

## 一、胡风东渐：“胡舞”产生与西域乐舞的传入

“西域”客观上指如今的中亚、西亚和南亚部分乃至北非和欧洲的一部分。在古时把“西域”少数民族成为“胡”，所以当地土著的民族乐舞就被成为“胡乐”或“胡舞”。胡人在文献中最早出现是在秦朝时期，而西域乐舞东渐最早的文献记载是《周礼·春官》中关于官职设置中被提及的。在这篇古文中写着，周朝设立了名为“辊鞍”的官职，专门管理宫廷中的宴饮和祭祀事宜，而在古时贵族的宴饮和祭祀通常都是有乐舞伴和的。文献中还述及，专门掌四夷之乐的恰恰就是“辊鞍氏”，这足以说明早在三千多年前的周朝，“四夷之乐”就已传入中原，而包括胡舞在内的西域乐舞正属于这“四夷之乐”的一部分。

胡舞既然原本是西域游牧民族的舞蹈样式，其必然带有典型的地域民族特征。胡舞诞生之初，往往是用于狩猎前的祈祷或狩猎收获后的庆功仪式，因此其往往盛装起舞，全力以赴，伴以节奏鲜明的打击乐，同时会作出各种模拟狩猎中的诸多英武雄强的动作，因此其节奏感和动作幅度格外夸张，感染力十分强烈。同时，西北地域广漠、风沙酷烈、气候苦寒，故其民风彪悍，居民性格热情奔放，因此其舞蹈在配乐上高亢花俏、节奏感强，在服饰上色调明

---

象生动，并有制作商品时的平面化的场景插图，颜色均为黑色，与包装用纸形成鲜明对比，寓意商品的天然生态，整个包装简洁大方，富有美感。除此以外，纸的品种也比较丰富。设计师根据不同的商品属性选择不同的种类，如日本大米的包装，选用民间工艺用纸并与绳结相结合，表现了产品绿色天然的品质。

图6

## 四、对我国当代食品包装设计的分析

虽然我国历史文化悠久，民族文化色彩斑斓，但当代我国食品包装设计中对本民族的文化和传统发掘的不够深入，还需要进一步加强。

（一）目前我国食品包装设计中存在的不足

纵观我国市场中食品的包装，不难发现：盲目追求西方设计风格，没有做到合适的取舍，导致市场上的食品包装风格鱼龙混杂，得不到统一；片面追求外在形式，与商品属性不协调，而且没有真正从消费者的实用角度分析，缺少“人情味”；对高档的包装理解过片面，导致过度包装的盛行，浪费资源；已经形成了对美学的认识，但认识还不够深入；形式中缺少传统文化的内涵。

（二）对我国当代食品包装设计的建议

在这种情况下就要求我们：在吸收外来文化要时“取其精华去其糟粕”，并与我国实际情况相结合，使其中国化，形成一种适合自己的设计风格；中华民族文化博大精深，我们要积极继承和发扬我们本民族的传统文化，在传统文化中提取设计元素等，使其成为我国食品包装设计中“精神支柱”；要加强以人为本的设计理念，认真分析消费者心理与商品属性，使包装发挥它的功能满足消费者需求；在设计中注重对细节的把握，比如打开方式等；要与时俱进，在设计中要增强创新意识；倡导食品包装中的可持续化，提倡简洁的设计，合理的取材，使包装趋势向着人性化、生态化发展。

## 五、结语

日本设计的最重要的一个特点是它的传统与现代双轨并行的体制。从传统的日本设计看，它吸取了中国和韩国等东方国家的文化内涵；从现代和前卫方面来看，则更多是追随和模仿美国、德国、意大利的设计。所有这些“吸取”、“影响”经过选择和消化，再加上日本本民族独有的传统文化美学精神、地理环境、社会结构、民族素质等特征，形成了它与众不同的风格——日本风格[3]。正是这种独特且富有韵味的民族审美特点，使它以民族化、传统化、人性化和生态化的设计风格流传于各个国家。■

[参考文献]

[1] 肖白.日本食品包装传统文化因素管窥[J].湖南包装,2005,04.

[2] 万惠玲.浅析日本民族化商品包装的简约设计[J].中国包装,2008,04.

[3] 唐家路,耿明松,张爱红.设计艺术概论[M].北京:清华大学出版社,2013.

快、五彩斑斓，在动作上自由洒脱、大开大阖，在阵形上灵活多变、气象万千。这一特征鲜明的舞蹈艺术样式自诞生始，就不断影响着周边与其相接触的其他地区人群，作为与西域在地域上接壤、在文化上相互影响的中原汉民族(广义)而言，更是很早就注意到了这一独特的艺术样式。

汉初年，《西京杂记 · 卷三》中就记载了汉高祖刘邦当时在宫中演奏于阗乐的情况：“ 歌赤凤凰来。至七月七日临百子池。作于阗乐。乐毕。以五色缕相羁。”[1]于阗正是西域的一个小国，其乐既至，舞必随之。至西汉中期张骞出使西域，更促使中原与西域各个诸侯国商业贸易、文化艺术交流日益频繁起来，从西域传入的不仅有“ 胡桃 ”、“ 胡瓜 ”、“ 胡萝卜 ”，更有“ 胡乐 ”和“ 胡舞 ”。大量善歌善舞的西域人涌入中原地区，自然而然地把“ 胡风乐舞 ”带入中原。生活习惯、风土人情随着乐舞活动逐一展现，中原民众的蹁跹舞姿中越来越充斥着浓郁的西域风情。

经由丝绸之路，西域“ 胡舞 ”一路高歌东进，在中原广为传播。至汉朝末，两京中达官显贵都已异常喜爱胡乐和胡舞，这逐渐成为一种风气和时尚。上层统治者的喜好，又必然引起下层民众的或主动或被动的参与和推广，由此，胡舞开始在中原内地大面积地传播开来。到南北朝时期，中原与西域方国之间频繁的往来也在一定程度上促进了胡舞的内传。比如关于北魏时期的一条记载：“ 世祖破赫连昌，获古雅乐。及平西凉州，得其伶人器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。”[2]这条文献就记述了北魏太武帝拓跋焘将西域舞蹈(即胡舞)“ 悦般国鼓舞 ”引入其乐署的史实。随着南北朝对峙局面结束，统一于隋，西域乐舞更是齐聚于中原。王国维先生统计道：“ 至隋初而太常雅乐，并用胡声，而龟兹之八十四调，遂由苏祗婆郑译而显。当时九部伎，除清乐、文康为江南旧乐外，余七部皆胡乐也。”[3]九居其七，可见到唐代建立之前，胡地乐舞早已大举进入中原宫廷。

胡舞传入中原，必然会对原有的宫廷音乐舞蹈产生强大的冲击，其背后的中原传统文化也必将接受挑战。清新强健、多彩多姿的胡舞兴起，使得此后的唐朝对胡舞进行借鉴与整合同时，也改变了传统的审美模式。

**二、援胡入华：唐舞对胡舞的借鉴与整合**

唐代在对待外来文化上胸襟开阔，素有“ 兼容并蓄 ”之风范，这足以开启大唐多元乐舞文化的新局面。西域胡舞正是多姿多彩的外来文化中的一枝，这种舞蹈节奏欢快、明朗健美、妩媚风趣、俏皮动人，在唐宫廷乃至社会各个阶层，都彰显着其独特的艺术魅力和艺术风格。虽然在汉代西域胡舞就已经传入中原，魏晋南北朝时期也加大促进西域乐舞与中原舞蹈的相互交流、互相渗透，但无论其规模还是力度都相对较小；这种大规模引进和消化整合直到唐朝才使“ 杂交优势 ”彻底绽放光彩。

李唐王朝原本崛起于胡地，李渊、李世民父子均有胡人血统，他们对胡地文化不仅熟悉而且有一种天然的亲近感，唐太宗李世民更是提出了著名的“ 华夷如一 ”的文化观：“ 自古皆贵中华、贱夷狄，朕独爱之如一 ”[4]。既然视夷狄与中华为一，则来自这些夷狄的文化自然也就被顺理成章地吸纳。胡舞就是其中最具代表性的文化样式之一。

唐代大曲都是音乐、舞蹈、诗歌三部分结合而成的大型乐舞，其结构正是借鉴西域胡舞的表演方式，有考证认为其与今新疆古典歌舞《木卡姆》大致相同，而今新疆地区正是古代的“ 胡境 ”。很多以地名、国名为乐部命名的乐舞都有着浓郁的地方色彩和民族特色，服饰、乐器、歌曲、舞曲都一目了然，例如乐舞中舞者都穿着皮靴，这有鲜明的游牧民族特点；伴奏中乐器品类都是来自西域民间的常用乐器，保持着原有特点。唐帝国以其广纳百川的气度，把胡舞的乐器、编舞、舞曲、歌曲融入汉舞中，在不失传统文化前提下，散发出迷人的异国情调。许多当时新创作的乐舞都是政治色彩浓厚的作品，如《破阵乐》是歌颂唐太宗，《鸟歌万岁乐》是歌颂武则天，《龙池乐》是歌颂唐玄宗的。既然要表现“ 万国来朝、四夷宾服 ”，自然少不了胡舞元素的融入，这些乐舞的艺术表现形式就是广泛吸收中原汉族以及四周西域少数民族乐舞的一些因素而创作的。

“ 王者功成作乐 ”的习惯使得统治阶级花大力气发展代表着礼仪庆典的乐舞，这自然也需要重视借鉴和融合外来民族的新乐种。西域胡舞被援引入大唐宫廷后，其乐制相当森严，舞者人数、服饰，乐队编制、所用乐器，每个乐部采用的编舞，舞曲歌曲等，都有着严格规定。《旧唐书 · 音乐志》载唐太宗：“ 平高昌，尽收其乐，又造燕乐，而去礼毕曲。 ”高昌即是西域之一国。其乐收入，舞自不必言。这可以从唐朝“ 十部乐 ”的构成看出：《天竺乐》、《龟兹乐》、《西凉乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高昌乐》、《康国乐》、《高丽乐》、《清商乐》、《燕乐》。除了《清商乐》和《燕乐》是汉乐，其余都是外来乐舞，有五部是西域乐舞，足见在唐朝西域乐舞受重视程度之高。即使在唐人编导的舞蹈节目中，也特意吸纳了西域元素，比如舞曲选配，比如当时流行的庆善舞，其配乐就是西域的：“ 惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅。”[5]这说明在此时的唐舞中胡舞元素已整合无间了。随着民族文化交流、帝王喜好、政治需要等诸多因素的推动，胡舞在唐时不光已经融入到了本土舞蹈中，甚至引领了社会风气，“ 胡风胡韵 ”渐成时尚；而当这种舞蹈在整个大唐都已广为流行时，所谓的“ 胡 ”字也就悄悄地被消融整合了。

服饰是舞蹈的重要表现形式之一，这一点唐舞也大规模引入了胡舞中的胡人服饰。如章孝标在记述唐舞“ 柘枝 ”中舞者的服装花钿罗衫、迎风绣帽，张詁在《柘枝舞》中提到了卷簷虚帽、紫罗衫、红锦靴，元稹在描绘舞蹈的诗中先后提道“ 虹晕轻巾 ”、“ 绕指同环钏 ”、“ 骊珠迸珥 ”、“ 依身佩带 ”等舞者身着的饰品，这些都与唐代文献《通典》中所记载的西载诸国乐舞的服饰高度相仿：“ 龟兹乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。舞四人，红抹额，绯袄，白袴奴，乌皮靴 康国乐……舞二人，绯袄，锦袖，绿绫浑裆袴，……安国乐……舞二人，紫袄，白袴奴，赤皮靴。”[6]除诗文记述能够与历史文献相印证外，我们也能够在今天的图像文物中找到佐证。刘恩伯著《中国舞蹈文物图典》第359页图4登载的是一幅新疆吐鲁番阿斯塔那古墓出土的公元7-9世纪的绢画，其年代正相当于唐代。但当时该地属于西域胡地无疑。这幅画中绘有一发挽高髻、额描雉形花俙的西域女舞伎，她的上身穿着白地黄兰花卷草纹半臂窄袖羽衣，红裙及地，露出脚穿的重台履。该书112页图97则是另一出土的西域木身舞女俑，该舞女身着彩锦衣袍，披着彩色纱布，这些图像和实物均说明唐代西域女子舞者的服饰特征：服装色彩艳丽，材质多以丝绸为主，形制常是窄袖加绣花，下身着绿裤红裙，脚蹬红靴；配饰方面，常肩披纱巾腰缠佩带、头挽高髻，杂以金银首饰。整个装扮奢华耀目、色彩绚丽。所有这些特征，又与唐诗中所记的唐代舞蹈中服饰特征高度吻合起来，由此可见唐舞对胡舞所奉行的“ 拿来主义 ”程度之深。

三、盛世舞韵：唐舞的历史高度及特点

唐代虽经隋末战乱，但由隋文帝完成的重新大一统却了为唐代的经济文化繁荣打下了基础。初唐太宗之世即让政权加以稳固，促使经济、军事和政治逐渐完善。长期的战乱使得封建礼乐在民间流失，所以唐朝统治者格外重视礼乐制度，并且开始在民间搜集流失殆尽的封建礼乐，在此基础上对前朝的乐舞制度改良后加以袭用。一些新的舞蹈作品开始在这一时期广泛传播，例如以唐太宗李世民最初的封号“秦王”命名的《秦王破阵舞》，即用盛大的舞蹈形式歌颂并赞扬了君王的丰功伟业，场面宏大，气势撼人。随着唐朝封建中央集权制的巩固，经济得到初步发展，文化也逐步繁荣，舞蹈这门独特表现形式的艺术得到了更加长足的发展，达到了一个历史的新高度。所谓的“盛世气象”也在舞蹈这种艺术样式中充分展现了出来。

盛唐时期，乐舞经历了几十年的发展创新，基本逐步摆脱了对前朝乐舞体制的沿用和借鉴，开始拥有自己的艺术风格，终于迎来属于大唐自身面貌的乐舞繁荣新局面。唐玄宗李隆基时期，西域胡风在唐境大为兴盛，舞蹈艺术在经济文化交流与发展的助力下达到了顶峰。稳定的社会治安，平稳运行的中央集权制度，繁荣的社会经济都无时无刻不刺激着统治者和民众的享乐思想。乐舞不仅仅是以往的礼乐仪式，更成为一种日常消遣娱乐的方式，成为物质生活富足之后精神生活的一种需要，社会经济的繁荣发展成为乐舞艺术传播的重要推动。这一时期最经典的舞蹈作品当属唐玄宗亲自改编的《霓裳羽衣舞》，既融入西域胡舞的艺术特点，又呈现出美轮美奂的表现形式，其艺术感染力十分强烈，是众多文人墨客传颂记述的对象。细究这支最经典的《霓裳羽衣舞》的由来，我们可以在《唐会要》卷三三中发现这样一条重要记载：“天宝十三年，改诸调名，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》。”我们知道，“婆罗门”本来是来自印度的一个术语，是古印度种姓制度下一个阶层的称呼，由此可见，此舞蹈最初必然源自印度，后经西域传入——如果考虑到古印度也常被列入“胡”的一部分，则可证明，这支著名的盛唐舞蹈正是在“胡舞”的基础上改编而成的。

新颖的表演技巧是唐舞的重要艺术特色之一。唐代编舞者注重表演技巧的钻研，不断地创造出新的舞蹈表现形式。唐代舞蹈追求技艺表现在如下几个层面：一，舞蹈样式变幻莫测，难以捉摸其运动轨迹。这正是借鉴了胡舞的轻快、活泼，使得舞姿时而婀娜轻盈，时而矫健明快，实在让人叹为观止。二，舞蹈动作由简及繁，极力追求技艺层面的高难度。杜甫曾经描述公孙大娘舞剑的情形“或如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔；来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”使得“观者如山色沮丧，天地为之久低昂。”这段文字便充分显示了这种剑舞所通达到的那种极致的难度。三，用舞蹈阵形组成文字，通过各种调度使队列随时变化从而形成吉祥语句。例如武则天亲自创作的《圣寿乐》，由一百四十人同时起舞，随着队列的变化，舞出了“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”之字样。

在微观的表演形式上，唐代舞蹈也表现出诸多带有鲜明“胡味”的特点。在舞蹈姿态上，男子多腾踏，女子多折腰。盛唐边塞诗人岑参在其诗作《田使君美人舞如莲花北鋋歌》记述了舞蹈时的情形：“翻身入破如有神，前见后见回回新”，晚唐诗人刘言史在《王中丞宅夜观舞胡腾》中则记述：“跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。”这里面的“翻身”、“跳身”都是舞蹈中的腾跃动作，而“弄脚缤纷锦靴软”则又强调了蹬踏的力度，由此可见当时男子舞蹈中其动作之矫健、幅度之刚烈。而关于唐代女子舞蹈的描绘中，“腰”是出现最多的一个字眼，如徐凝《宫中曲二首》诗中的“腰细偏能舞柘枝”，刘禹锡的《和乐天柘枝》诗中的“鼓声残拍腰身软”、《观舞柘枝》诗之一“垂带覆纤腰，安钿当妩眉”，白居易《柘枝伎》云“带垂钿胯花腰重”、《与牛家妓乐雨夜合宴》云“舞腰无力转裙迟”……所有这些诗句，都强调了舞蹈中女子的腰部特征，由此可见，折腰动作是唐舞女子表演中最常用的姿态。而这里常提及的“胡腾”、“柘枝”正是典型的胡舞类目。在舞蹈动作上，唐舞也因胡舞之影响化“轻曼”为“急旋”。大诗人白居易在《胡旋女》一诗中写道：“左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。”“千匝万周”，足见旋转动作之多之久；“奔车轮缓旋风迟”则足见其旋转速度之快，由此可见旋转动作多而持久、速度急促是这种舞蹈的突出特点。无独有偶，岑参在其诗作《田使君美人舞如莲花北鋋歌》也写道：“回裙转袖若飞雪，左旋右旋生旋风。”从中同样也可看出转身动作之多之急。唐诗中这些描写也在西域关于舞蹈的绘画中得到了印证。如唐时属于“胡地”的宁夏盐池出土的唐石门线刻舞蹈图，图中两个舞者头戴圆帽，身穿窄袖紧身长舞服，脚穿软靴，单腿在一方小圆毯上腾旋起舞。画面中舞者的形象被描绘得曲发深目、高鼻浓须，正是当时的“胡人”。这幅画作中的舞姿形象皆和上述唐代诗文中的胡旋舞相似，由此可见西域舞蹈动作的最大特点也是旋转多、速度急。

表现形式丰富多彩也是唐代舞蹈的突出特征。唐代舞蹈结构灵活、形式多样，有单曲、有套曲，有独舞、有群舞。“在舞蹈结构上有的采用传统的戏剧结构，例如《踏谣娘》，有的采用篇章结构，例如《上元乐》。在演出规模上，也出现多元化色彩，既有单人独舞，例如《春莺啭》，又有双人对舞，例如《解红舞》。有类似《兰陵王》、《景云乐》等的群舞，也有像《神宫大乐》和《云韶乐》的大规模的群舞，这类群舞的舞者多达300到900人，可谓规模宏大。”[7]如此丰富的表现形式，只有当这种艺术样式发展到鼎盛时期才可能取得这样的效果。这个鼎盛期的到来，又与对胡舞的借鉴与整合分不开。

胡舞的传入事实上是各民族文化交流的结果，它经历了初期的完全复制照搬，到了盛唐时期的元素借鉴和融合创新，在舞蹈艺术形式上和服饰配器等外在表现上给唐代中原舞蹈注入了充满野性和活力的新鲜血液，促使大唐舞蹈一步步走向繁荣，发展得更加绚丽多彩。懂得吸收外来文化精华的民族，在文化上才能保持永久不衰的活力，不断地创新发展。唐代无疑是一个政治经济繁荣空前的时代，但时至今日，它给后世子孙留下最深刻的印象并非它雄厚的经济政治实力，而是以各种形态存在着的文化艺术宝藏。就像唐代的舞蹈，无论是独舞中轻柔软曼妙的《六幺》、雄健豪迈的《剑舞》，还是群舞中气势恢弘的《秦王破阵舞》、华美飘逸的《霓裳羽衣舞》，都在俯仰顾盼之间、举手投足之中展示出一个多民族不断融合的强大帝国的文化自信与活力。■

[参考文献]

[1] [清]吴兆宜,程琰 注,穆克宏点校.玉台新咏笺注[M].中华书局,1985:46.
[2] [北齐]魏收.魏书[M].中华书局,1974:2828.
[3] [宋]司马光等.资治通鉴[M].中华书局,1956:6247.
[4] 王国维.宋元戏曲史[M].东方出版社,1996:137.
[5] [唐]杜佑.通典[M].中华书局,1984:762.
[6] [后晋]刘昫.旧唐书[M].中华书局,1975:1060.
[7] 谢惠蓉.唐代的舞蹈文化[J].山东体育学院学报,2007,12.